

## WELTE VS. AUDIO. – CHOPINS VIELBESPROCHENES NOCTURNE FIS-DUR OP.15/2 IM INTERMEDIALEN VERGLEICH

### Faszination und Problematik

Im ersten Moment ist es schwierig, sich der eigentümlichen Magie einer guten Welte-Abspielung zu entziehen. Als ich im Februar 2011 zum ersten Mal im Augustinermuseum Freiburg einen Welte-Flügel live spielen hörte, war meine unmittelbare Reaktion eine Mischung aus Faszination und Irritation. Die Faszination für Musiker, insbesondere für einen Pianisten, liegt auf der Hand: Heutzutage sind die allermeisten bedeutenden akustischen Aufnahmen ab etwa 1920 gut zugänglich. Es ist ein Leichtes, sich vom Spiel eines Pianisten anhand seiner Einspielungen ein scheinbar präzises Bild zu machen. Die «unhörbare Generation» der Virtuosen, die vor der Jahrhundertwende starben, wie die Überväter Franz Liszt (1811–1886), Anton Rubinstein (1829–1894) und Hans von Bülow (1830–1894), haben einen umso legendäreren Ruf. Aber auch die Generation ihrer Schüler, Freunde und Gegenspieler ist teilweise klanglich defizitär dokumentiert; oft gibt es gar keine (Bernhard Stavenhagen, Claude Debussy) oder nur wenige schlechte akustische Aufnahmen, wie bei Eugène D'Albert oder Teresa Carreño.

Das Aufnahmen-Repertoire des Welte-Systems beinhaltet nun gerade viele bedeutende und umfangreiche Aufnahmen dieser Übergangsgeneration; und der Flügel des Firmengründers Erwin Welte im Augustinermuseum Freiburg, fachmännisch betreut und umsorgt von Gerhard Dangel und Hans-W. Schmitz, erlaubte bei meinem Besuch Abspielungen, die den Eindruck erwecken, dass Saint-Saëns, Raoul Pugno oder Ferruccio Busoni unmittelbar anwesend seien; sie schienen mir nur auf eine seltsame Art unsichtbar, aber pianistisch präsent zu sein. Welch reizvolle Perspektive, diese unzähligen, oft exklusiven Aufnahmen anhören zu können und damit eine akustische Reise in die Vergangenheit anzutreten, von der bis jetzt nur Berichte, aber kaum Klänge zu uns drangen.

### Vorschnelles Vertrauen oder überschüssende Kritik

Frühen Tondokumenten als Quelle für aufführungspraktisch orientierte Forschungen widmet

sich der australische Pianist und Wissenschaftler Neal Peres da Costa in einer umfangreichen Publikation. Er nutzt für seine Studie mit dem Titel «Off the record» Audio-, Welte- und andere Rollenaufnahmen gleichermaßen, um eine Pianistik des 19. Jahrhunderts in ihren aufführungspraktischen Details zu beschreiben.<sup>1</sup> Detailliert schildert er die zahlreichen quellenkritischen Probleme, die sich bei einer Beschäftigung mit Audio- und Rollenaufnahmen ergeben; da ihre Auswertung aber seiner Ansicht nach stichhaltige Resultate ergeben, spielt die Quellenkritik im weiteren Verlauf seiner Untersuchung keine Rolle mehr.<sup>2</sup> Die musikalischen Irritationen, die gerade die zufälligen, bisweilen seltsam fahrig oder pianistisch ungelenk scheinenden Abspielungen von Welte-Rollen auslösen können, erklärt er einerseits damit, dass dieser «vormoderne» Interpretationsstil heute grundsätzlich fremd sei, andererseits konstatiert er ein Wahrnehmungsproblem und die Möglichkeit technischer Limitationen. Mit dem Hinweis auf drei stichprobenartige Tempo- und Rubato-Vergleiche zwischen Audio- und Rollenaufnahmen rechtfertigt er die absolute Gleichbehandlung von Audio- und Welte-Interpretationsdokumenten in seiner weiteren Untersuchung.<sup>3</sup> Er verwendet handelsübliche Welte-Überspielungen.<sup>4</sup>

So interessant und möglicherweise richtig seine Resultate sein mögen, so scheint ein solches Vorgehen doch etwas vorschnell; dies zeigte sich schon bei dem erwähnten ersten Besuch im Augustinermuseum. Ferruccio Busoni, der mythische Urvater der modernen Pianistik, der Autor des «Entwurfs einer neuen Ästhetik der Tonkunst», dem Walter Niemann ein «phänomenales Virtuositentum»<sup>5</sup> nachsagt, liess an diesem Montagmorgen in Chopins Nocturne Fis-Dur op. 15/2 das eminent wichtige Bass-Fis in den Takten 2, 4 und 10 insgesamt dreimal aus. Ein Problem der Welte-Technik schien unwahrscheinlich, da dieser Ton danach durchaus angeschlagen wurde. Wie konnte ihm eine solche Nachlässigkeit unterlaufen? Oder ist ein solches Befremden eher vom Perfektionismus der heutigen Aufnahmen geprägt? Immerhin gibt es in Claudio Arraus Biographie eine Stelle, wo er davon spricht,

dass Fehler geradezu zum guten Ton der Pianisten dieser Generation gehörten und quasi die Verachtung des Materiellen gegenüber dem Musikalischen zeigten.<sup>6</sup> Darauf angesprochen klemmte Gerhard Dangel einen Lappen in die Pneumatik, der die Tastenbewegung, die ja für die optische Illusion entscheidend verantwortlich ist, blockierte – und siehe da: Busoni spielte von nun alle Basstöne einwandfrei. Offensichtlich muss also beim Welte-System der Schein und das Sein nicht kongruent sein, wenn schon die Tastenbewegung im Grunde nur ein Bestandteil des visuellen Phänomens ist.

Das Welte-Klavier ist also teilweise eine Illusions-Maschine. Wichtiger als diese Erkenntnis ist allerdings die zweite Folgerung aus dem Erlebnis des fehlenden «Fis», die sich bei den nachfolgenden Abspielungen erhärtete: Das Instrument ist imstande, pianistisches Unvermögen zu imitieren; schon bei geringfügiger Wartungsnachlässigkeit, minimalem Schräglauf der Rolle, ungenügender Luftfeuchtigkeit, Undichtigkeit der Bälge und ähnlichem beginnen die alten Pneumatiken ein unberechenbares interpretatorisches Eigenleben zu führen.<sup>7</sup> Die Aufnahmen des Labels *Tacet* unter der Leitung von Hans-W. Schmitz zeigen, zu welchem nuanciertem Spiel die Welte-Systeme bei optimaler Wartung fähig sind. Aber welchen Wert können Interpretationen für eine exakte Forschung haben, wenn grundlegende Parameter, wie zum Beispiel die Balance der Hände, vom Techniker nach seinem Gusto eingestellt werden können? Darüber hinaus wissen wir einiges nicht: Wie die Dynamik aufgenommen wurde, ist bis heute trotz der vielen Hypothesen nicht klar. Wir wissen, dass die Masterrollen nachbearbeitet wurden, aber in welchem Umfang, wie genau und mit welchem ästhetischen Ziel, ist noch kaum erforscht.<sup>8</sup> Schliesslich ist auch nicht klar, ob und wie stark die Pianisten ihr Spiel den Gegebenheiten der Rollen-Aufnahme angepasst haben, wie das Harold Bauer (1873–1951) dies vom mit Welte konkurrierenden amerikanischen Ampico-System berichtet:

*«Ich lernte durch das selbstspielende Klavier, dass es am besten war, um einen einzelnen Ton innerhalb eines Akkords zu betonen, diesen Ton einen Bruchteil einer Sekunde vor den anderen Tönen erklingen zu lassen, statt darauf zu bestehen, dass alle Töne gleichzeitig gespielt werden. Das musste durch eine Korrektur der Papierrolle der mechanischen Aufnahme geschehen. Die Illusion der Gleichzeitigkeit war perfekt, und es klang besser so, deshalb übernahm ich diese Methode für meine eigene Spieltechnik.»<sup>9</sup>*

Die naheliegende Schlussfolgerung: Am besten lässt die Interpretationsforschung die Finger von Welte, die Gefahr blamabler Fehlschlüsse ist relativ gross.

Mit dieser weitverbreiteten interpretationswissenschaftlichen Kapitulationshaltung gegenüber dem Welte-System, die seit dem Verdikt von Harold Schonberg<sup>10</sup> oft eher informell als schriftlich geäussert wird, geht in der Regel eine unkritische Akzeptanz der zeitgleichen Audio-Aufnahme einher.<sup>11</sup> Dieses System hat sich durchgesetzt, wir benutzen es täglich und vertrauen ihm instinktiv. Dies war aber im Zeitalter vor der Erfindung des Verstärkers und der Anwendung des Mikrofons für musikalische Aufnahmen keineswegs der Fall: Die prekären Produktionsumstände für «Trichter-Aufnahmen» ungefähr zwischen 1900 und 1920 sind in praktisch jeder Musiker-Autobiographie der damaligen Zeit ein beliebtes Anekdotenthema. Die technische Hauptproblematik der rein akustischen Aufnahmetechnik lag im Umstand, dass die unverstärkte Schallenergie ausreichen musste, um die Aufnahmerillen im Medium zu formen. Dies erforderte akustische Dispositionen, die mit einer natürlichen Ausführungssituation nichts mehr zu tun hatten: Die Sänger mussten direkt vor dem Trichter stehen, das Orchester spielte mit möglichst lauten, unter Umständen eigens zum Zweck der Aufnahme konstruierten Instrumenten, zum Beispiel der sogenannten Stroh-Geige, die Pianisten spielten auf scharfen, «schreienden» Instrumenten und erhielten von der Regie genaue Anweisungen, wie sie zu spielen hätten, damit die Aufnahme gelänge.<sup>12</sup> Ist also bei Welte der Aufzeichnungsprozess nicht restlos geklärt, so scheint bei der zeitgleichen Audio-Aufnahme das Aufgenommene selbst zumindest fragwürdig. Ausserdem erlauben die Möglichkeiten der unverstärkten akustischen Aufnahme, insbesondere beim Klavier, kaum die plastische Abbildung grösserer dynamischer Unterschiede, und die unvermeidliche Maskierung durch den hohen Rauschpegel macht trotz Einsatz technischer Mittel manches unhörbar, was wiederum die Versuchung erhöht, das Fragmentarische sich seinen Erwartungen gemäss zurechtzuhören. Zu bedenken ist auch, dass wir diese akustischen Aufnahmen in der Regel nicht in ihrer Originalgestalt hören können, sondern als Resultat eines neuerlichen Abspielungs- und Aufnahmeprozesses, dessen Bedingungen, Umstände und Auswirkungen in der Regel genauso wenig in Erfahrung zu bringen sind wie das Ausmass und die Quellentreue des damit verbundenen Masterings.

Trotzdem: ein Versuch

Es wäre also durchaus folgerichtig, sowohl die Welte-Technik wie auch die rein akustische Aufnahme als Basis der Interpretationsforschung abzulehnen und erst mikrofonierten Aufnahmen zu vertrauen. Dagegen spricht jedoch die Tatsache, dass uns die technischen Möglichkeiten heutiger Tonstudios im Vergleich zu den Entstehungsständen der historischen Tonaufnahmen mit einer quellenkritisch weit heikleren Situation konfrontieren: Alle Parameter einer zeitgenössischen Aufnahme können beliebig verändert werden, ohne dass dies am fertigen Resultat nachzuweisen wäre. Es kann zusammengeschnitten, in der Tonhöhe verändert, ergänzt, beschleunigt, korrigiert oder selektiv gelöscht werden; die diesbezüglichen Grenzen sind in der Regel mehr finanzieller als ästhetischer Natur. Und doch ist es offensichtlich, dass diese Aufnahmen mit der heutigen Aufführungspraxis viel zu tun haben, wenn sie auch mit ihr keineswegs deckungsgleich sind. Ausserdem würde der Verzicht auf die Auswertung der frühen Aufnahmedokumente auch bedeuten, dass sich die Interpretationsforschung auf die üblichen Quellen wie Selbstzeugnisse, Aufführungsberichte, Kritiken und Produktionsdokumente beschränken müsste, deren jeweils spezifische Problematiken sicherlich nicht kleiner sind.

Es bleibt also nur der klassische, mühsame und kleinschrittige Weg der Quellenkritik. Auch hier scheint die Forschung bezüglich der Audio-Aufnahme weiter fortgeschritten. Insbesondere die Projekte des AHRC (Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music<sup>13</sup>) haben viel zur Klärung historisch-technischer Fragen beigetragen; vor allem aber haben sie der Forschung mit der Weiterentwicklung des *Sonic Visualiser* ein Analysewerkzeug an die Hand gegeben, das die Präzision und Bequemlichkeit der Aufnahmeauswertung

schlagartig erhöhte und somit neue Fragestellungen zuliess. Für die Welte-Technik besteht Nachholbedarf: Erstmals werden in diesem Band wichtige Forschungen zur Welte-Orgel dokumentiert, die das Verständnis des Aufnahmeprozesses und der Nachbearbeitung der Stanzung ein grosses Stück weiterbringen.<sup>14</sup> Ebenfalls klar ist die Richtung weiterer Forschung. Die von Hermann Gottschewski mit grossem handwerklichen Aufwand durchgeführte Auslesung der Rolleninformationen<sup>15</sup> soll schrittweise automatisiert werden, sodass die Unwägbarkeiten des Abspielvorgangs nicht mehr ins Gewicht fallen und der Zugang zu diesen Informationen in grösserem Stil möglich wird.<sup>16</sup>

Unterdessen lässt sich jedoch eine Vermutung anstellen, in welche Richtung die Resultate dieser Quellenkritik wahrscheinlich zeigen werden. Der vorliegende Versuch gründet auf der Beobachtung, dass sich die quellenkritischen Schwachstellen der Welte- und der Audio-Aufnahme weitgehend komplementär verhalten. Den bizarren Aufnahmebedingungen der Audio-Aufnahme steht eine weitgehend konzertmässige Situation im Welte-Salon gegenüber, die Tempo-Unsicherheit bei Welte ist bei der Audio-Aufnahme auf wenige Prozente eingrenzbar, die verwischten Details der akustischen Aufnahme liegen auf einer Welte-Rolle in quasi digitaler Form vor, Ton-Korrekturen in Audio-Aufnahmen waren ganz im Gegensatz zu Welte unmöglich, dafür haben wir bei Welte nicht ein möglicherweise mehrmals remastertes, sondern das ursprünglich verkaufte Produkt in Händen. Eine zeitliche Mindestauflösung wie bei Welte gibt es im Akustischen nicht, dafür ist die Dynamik bei Welte deutlich, wenn auch möglicherweise künstlich, was bei Audio sich wiederum umgekehrt verhält. Etwas plakativ lassen sich diese antagonistischen Verhältnisse so darstellen:

	Welte	Audio	beste Datenquelle
Aufnahmequelle	gut	bizarr	Welte
Tempo	manipulierbar	nicht manipulierbar	Audio
Dynamik	unklare Herkunft	kaum vorhanden	?
Artikulation	gut	gut	Welte&Audio
Deutlichkeit	gut	sehr mässig	Welte
Klang	modifiziert	schlecht	?
Nachbearbeitung historisch	unklar	nein	Audio
Mastering	nein	unkontrollierbar	Welte
Datenlage	exzellent	es geht	Welte
Aura	«illusionistisch»	«authentisch»	Audio

Im Folgenden soll also der Versuch unternommen werden, durch einen intermediären Quervergleich je zweier Aufnahmen Genaueres über die jeweilige Vertrauenswürdigkeit der unterschiedlichen Quellen herauszufinden.<sup>17</sup>

## Objekt – Protagonisten – Methodik

Als Vergleichsobjekt bietet sich das Nocturne Fis-Dur op. 15/2 von Frédéric Chopin an. Dieses Stück ist in der Konzertpraxis von heute etwas in den Hintergrund getreten, scheint aber im Repertoire der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine wichtige Rolle gespielt zu haben, wie akustische Einzelaufnahmen von Paderewski, de Greef, Levitsky, Goll, Godowsky, Rubinstein, Cortot und anderen nahelegen. Im Vergleich zu anderen Chopin-Nocturnes erscheint dieses Stück aus heutiger Perspektive zunächst einigermassen harmlos: die Liedform mit ihrer harmonischen Anlage, die regelmässigen achttaktigen Phrasen, die nur gegen Ende bei T. 56 einen zweitaktigen Einschub erfahren. Diese ganze konventionelle Schreibweise lenkt die analytische Aufmerksamkeit des Hörers ganz auf die verschiedenen melodischen Varianten und zum Teil recht ausgiebigen Verzerrungen, die möglichst variabel durch das ganze Stück hindurch angeordnet sind. Pianistische Rätsel gibt die Ausführung dieses Stücks ebensowenig auf; allenfalls fällt die ausgesprochen komplizierte, im Grunde vierstimmige Notation der rechten Hand in T. 25 auf, die sich zwei Takte später schlagartig vereinfacht.

Trotzdem nimmt dieses Stück nicht nur im Audio-Bereich, sondern auch im Welte-Repertoire eine spezielle Stellung ein: Gleich fünf verschiedene Versionen wurden davon innert kurzer Zeit veröffentlicht. 1905 erschienen neben der Rolle der Pianistin Eugenie Adam-Benard auch die Aufnahmen von Ferruccio Busoni und Xaver Scharwenka, im Jahr 1909 folgten Raoul Pugno und Camille Saint-Saëns. Eine so häufige Aufnahme desselben Stücks ist bei Welte eher selten und wurde offensichtlich zu interpretatorischen Vergleichszwecken veranstaltet.<sup>18</sup> Arthur Rubinstein berichtet ebenfalls in einem Brief an den Sohn von Leo Orenstein von einem charakteristischen Event:

*«(...) wir hatten zusammen ein interessantes und ein wenig beschämendes Konzert – Godowsky, Levitzki, ihr Vater und ich. Wir wurden verpflichtet, auf der Bühne ein Stück, das wir für Pianola eingespielt hatten, anzuhören, um es dann in einer live-Aufführung zu wiederholen. Ihres Vaters Stück war – ich erinnere mich sehr gut – das Fis-Dur Nocturne von Chopin.»<sup>19</sup>*

Es kann also zumindest vermutet werden, dass dieses Nocturne in der Wahrnehmung des frühen 20. Jahrhunderts gerade durch seinen Mangel an konstruktiver, polyphoner, harmonischer oder pianistischer Kompliziertheit dem Interpreten besonders einladende Möglichkeiten bot, um seine ureigene Interpretation zu dokumentieren.

Der Vergleich dieser und weiterer Aufnahmen ist so naheliegend, dass er schon einige Male durchgeführt wurde, zum Beispiel von Dennis Condon;<sup>20</sup> am genauesten wohl aber von Hermann Gottschewski in seinem Buch *Die Interpretation als Kunstwerk*,<sup>21</sup> und man kann die Akribie nur bewundern, mit der hier trotz beschränkter technischer Mittel präzise Aussagen zur Zeitgestaltung möglich wurden.

Indes: Wie der Titel schon sagt, steht diese Analyse unter einem sehr speziellen Paradigma, nämlich dem der interpretatorischen Selbstreferenzialität. Gottschewski versucht in seinem Buch die selbstbezügliche Autonomie der Interpretation nachzuweisen, im Kontrast zur älteren Sichtweise der Interpretation als Auslegung eines musikalischen Textes. Die angelsächsische Variante der Interpretationsforschung ihrerseits beschäftigt sich vor allem mit der Messbarkeit der Interpretation; das Stichwort von Nicholas Cook dazu lautet «Beyond the Score».<sup>22</sup> Gemeinsam ist diesen im Grunde verschiedenen Ansätzen, dass sie möglichst ohne Partitur arbeiten, um den Blick für eigengesetzliche und messwürdige Phänomene nicht a priori einzuschränken. Durch dieses Vorgehen wurde es möglich, das «Eigenleben» verschiedener Interpretationsparameter zu beschreiben und ihr Verhalten am historischen Kontext zu messen.

Andererseits dürfen die Grenzen dieses Vorgehens nicht vergessen werden: Erstens beziehen sich solche Analysen aus technischen Gründen meist auf Timing-Phänomene, da sie sich besser messen lassen als anderes. Zweitens ist die Auswahl der Messobjekte m. E. ohne Partitur in der Gefahr einer gewissen Beliebigkeit und drittens zeitigt der Bezug von Messdaten auf Historie unter Auslassung des Kommunikationsmittels Partitur oft willkürliche Resultate.

Es bleiben also trotz Gottschewskis Pionierleistung als Desiderate die digitale Erfassung anderer Parameter als der Zeitgestaltung, die Kontextualisierung mittels Partitur und der messtechnisch genaue Vergleich mit der akustischen Aufnahme. Ist das Erste eine Frage des technischen Fortschritts<sup>23</sup> und das zweite eine methodische Entscheidung, so hat die Interpretationsforschung beim letzten Desiderat unterdessen viel genauere und einfachere



Mittel zur Auswertung akustischer Aufnahmen bereitgestellt, als sie Gottschewski zur Verfügung haben konnte. Insofern unterscheidet sich also dieser Vergleich in mehrerer Hinsicht von den vorhergegangenen Versuchen: Er bezieht sowohl Messmethoden wie auch historische Kontextualisierung mit ein, berücksichtigt den Notentext und kann die akustischen Aufnahmen bei Bedarf mit der gleichen unerbittlichen Präzision auswerten wie Gottschewski das mit den Welte-Rollen getan hat. Da jedoch die digitale Erfassung der Rolleninformationen bei Drucklegung dieses Artikels noch nicht bereitstand, werden hier Aufnahmen von Abspielungen auf dem Flügel des Firmengründers mit den original akustischen Aufnahmen verglichen; damit soll diese Untersuchung unter anderem auch dazu beitragen, den Wert solch kontrollierter Abspielungen zu beleuchten. Das Vorgehen ist in den ersten beiden Schritten geprägt von der pianistischen Erfahrung des Autors: Einer ersten, globalen ästhetischen Einschätzung folgt ein genaues Notat des Gehörten, um aus der grossen Zahl der Merkwürdigkeiten idealtypische Messstellen auswählen zu können. Diese werden daraufhin mittels des *Sonic Visualiser* quantifiziert, wobei sich, wie noch zu zeigen sein wird, die Befunde der ersten Annäherung nicht immer bestätigen.

### Raoul Pugno (1852–1913): Audio 1903 (PA), Welte 1907 (PW)

Sowohl Welte wie auch die jungen akustisch aufnehmenden Firmen waren begreiflicherweise sehr interessiert, am Renommee möglichst berühmter Interpreten teilhaben zu können, und so wird auch dieser Audio-Welte-Vergleich von einiger Prominenz getragen. Raoul Pugno war Pianist, Organist,

Komponist, Chordirigent, Theoretiker, Wagner-Verfechter, während der Pariser Kommune sogar kurzfristig Direktor der Pariser Opéra und startete ab 1893 eine sehr erfolgreiche zweite Klavierkarriere. Guy Bourligueux nennt ihn «perhaps the leading french pianist of the time»,<sup>24</sup> Walter Niemann berichtet von der «liebenswürdigen, rhythmisch ungemein geschmeidigen Gabe der Improvisation».<sup>25</sup>

Pugnos akustische Aufnahme des Fis-Dur-Nocturnes entstand 1903 beim Pariser Ableger der Londoner Firma Gramophone and Typewriter Limited; die CD-Übertragung, die diesem Vergleich zugrunde liegt, wurde 1995 veröffentlicht.<sup>26</sup> Sobald man sich an das unwirkliche, im ersten Moment recht jämmerlich wirkende Klangbild gewöhnt hat, tritt einem eine ausgesprochen sanfte, sehr ruhige, stetig fluktuierende Interpretation mit einem fulminanten Höhepunkt entgegen. Ein kontinuierliches Tempo scheint es nirgends zu geben, und zwischen Raserei und lyrischer Intimität ist alles vorhanden. Ein erster pianistischer Höreindruck des Anfangs lässt sich etwa so abbilden: (Bild 1)

#### Transkriptionen

Die entsprechende Welte-Einspielung folgte im Jahr 1907 in Freiburg.<sup>27</sup> Hier ist das oft schwer durchhörbare Halbdunkel der Pariser Aufnahme verschwunden. Ein schwerer, majestätischer, ebenfalls sehr langsam fluktuierender, recht «brahmisch» wirkender Chopin ruft die hier nicht unangenehme, aber interpretatorisch keineswegs zu erwartende Empfindung unendlicher Langsamkeit bis zum Fast-Stillstand hervor.

#### Zeitgestaltung

Diese beiden Hörprotokolle stammen also von zwei ganz unterschiedlich anmutenden Aufnahmen, und trotzdem fallen viele sehr spezifische Gemeinsamkeiten auf: Die Quasi-Fermata auf dem ersten Ton und das darauffolgende Ritardando bis zum zweiten Takt erscheinen fast identisch, die melodisch motivierten Verlangsamungen und Beschleunigungen, die bei PW wie Gleichlaufschwankungen klingen, befinden sich bei PA am genau gleichen Ort, aber auch die charakteristischen Textabweichungen in den Takten 12–14 sind identisch. Eine quantitative Untersuchung einiger dieser Details zeigt das Ausmass der Kongruenz. Das Anfangsritardando sieht, jeweils als Kurve dargestellt, so aus (x= Position im Takt, y=MM).

Die Übereinstimmung dieses sehr auffälligen ersten Ritardando ist erstaunlich genau, wobei in der akustischen Aufnahme sogar eine etwas breitere Amplitude nachzuweisen ist als bei Welte, obwohl

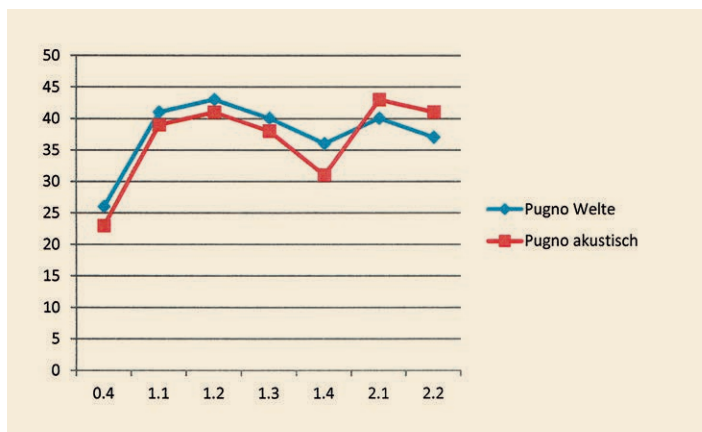


Tabelle 1

Pugno Audio

5  
Larghetto  $\text{♩} = 40$   
sostenuto  
op. 15 nr 2

4  
ossia:  
leggero  
con forza  
f

\* Palcowanie chopinowskie w tym Nokturnie pochodzi w całości z egzemplarzy lekcyjnych.  
\*\* Wariant rozpoczęcia trylu - patrz Komentarz wykonawczy.

\* Chopin's fingering in this Nocturne comes entirely from pupils' copies.  
\*\* For a variant of the beginning of the trill vide Performance Commentary.

Bild 1 – Raoul Pugno (1852–1913): Audio 1903



*Bild 2 – Raoul Pugno (1852–1913): Welte 1907*

dort die Temposchwankung wegen der grossen Deutlichkeit stärker empfunden wird. Die für unsere heutigen Massstäbe exzentrische interpretatorische Idee ist aber offensichtlich dieselbe, ihre Ausführung praktisch identisch.

Dieser etwas überraschende Befund wird durch den Vergleich einer längeren Strecke, die beim ersten Anhören unterschiedlich zu sein scheint, gestützt. Der Mittelteil erscheint in der Audio-Fassung deutlich virtuoser gespielt zu sein als bei Welte. Der Vergleich der Tempo-Kurven zeigt indes folgendes Bild (Takte 1–24, x=Takte, y=MM):

PA und PW zeigen ein über weite Strecken weitgehend übereinstimmendes Profil, wenn auch hier die agogische Amplitude der Welte-Aufnahme deutlich kleiner und somit das Grundtempo niedriger ist.

Wie signifikant diese Kurven sind, zeigt der Vergleich mit Busonis Aufnahme des gleichen Abschnitts, die einen völlig anderen Graphen ergibt: (Tabelle 2 + 3)

#### Festzuhalten ist also:

— Beide Systeme geben die sehr charakteristischen Temposchwankungen ausgesprochen ähnlich wieder, wobei das Welte-System durchwegs weniger exzentrisch erscheint als das akustische.

#### Daraus folgt jedoch im Umkehrschluss auch:

— Das *tempo rubato*, das Pugno über das ganze Stück anwendet, ist Teil eines persönlichen Interpretationskonzeptes und entsteht nur zu einem geringen Teil aus dem Moment.

#### Timing

Was nun die radikalen Zweifler am Welte-Aufnahmevergange anbetrifft: Das fast ständige zeitliche Vorziehen der Bassnoten in dieser Welte-Aufnahme könnte beim ersten Anhören Anlass zum Verdacht geben, dass hier im Verlauf des Aufnahme-Prozesses etwas schiefgegangen sei. Diese These wäre allein schon bei genauerer Betrachtung von PW kaum haltbar, denn die Verschiebungen sind offensichtlich nicht zufällig, sondern sinnvoll differenziert: Die grössten Abstände zwischen Bass und Melodie finden sich immer bei besonders ausdrucksvollen Stellen, während eine annähernde Gleichzeitigkeit immer nur auf den dritten Achtel eines Taktes eintritt. Dieses Wegnehmen von Expressivität zur Mitte des Taktes hat zur Folge, dass trotz langsamem Tempo die Musik als ganztaktig in Zeitlupe gehört werden kann. PA bestätigt die Absichtlichkeit und Differenziertheit dieser Spielweise: Hier, wo keinerlei elektro-mechanische Übertragung den Spielablauf beeinflusste, findet

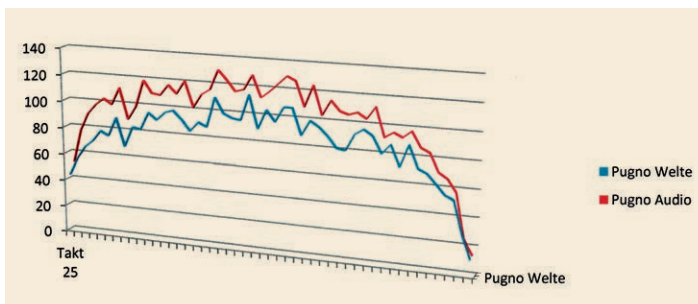


Tabelle 2

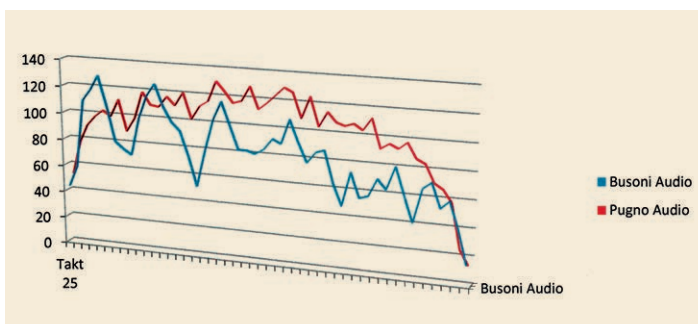


Tabelle 3

sich mit Ausnahme des ersten Taktes die genau gleiche Verteilung zwischen grossen Abständen, Arpeggien und relativ gleichzeitigem Anschlag. In Zahlen: Von den 25 Ereignissen der Anschlags-Ungleichzeitigkeit (siehe Einzeichnungen in der Partitur) in den ersten acht Takten ergibt sich zwischen PW und PA eine Differenz von 3 Ereignissen.

Wie irritierend genau die Übereinstimmung zwischen PW und PA wirklich sind, zeigt eine quantifizierende Untersuchung der Abstände zwischen Bass und Melodie in den ersten 3 Takten:

	Audio (s)	Welte (s)
T1	0.2	0.15
	0	0.13
	0.12	0.08
	?	0.13
T2	0.23	0.2
	*	*
	?	> 0.05
	0.11	0.09
T3	0.17	0.2
	0.07	0.14
	?	> 0.05
	0.32	0.2



Von zwölf vergleichenden Messwerten differieren sieben weniger als 0,05s, einer weniger als 0,1s, einer ist auf PA nicht hörbar, einer findet aus satz-technischen Gründen nicht statt. So bleiben als Differenz zwei Messungen: der um mehr als 0,1 grössere Bassvorzug in BA vor Takt 4 ist mit der gleichen interpretatorischen Intention wie bei BW gespielt, somit ist der einzige wirklich signifikante Unterschied der zweite Schlag von Takt 1.

Diese Messung widerspricht einer unkritischen Anwendung von Niemanns Pugno-Bericht auf die konkrete Aufführungspraxis: Ein Nachweis der «liebenswürdigen, rhythmisch ungemein geschmeidigen Gabe der Improvisation» wäre insbesondere bei diesen Verschiebungen zu erwarten. Trotzdem erweisen sie sich als viel konsistenter, und ihre Wiedergabe auf beiden Systemen scheint jenseits der Zufälligkeit.

Zusätzlich ist festzuhalten: Der Bericht von Harold Bauer (siehe oben) von der Anpassung des Spiels an die Gegebenheit der Rollenaufnahme trifft – zumindest für das hier untersuchte Material – nicht zu.

### Metronomzahl

Ebenfalls sehr aufschlussreich ist die interpretationsgeschichtliche Kontextualisierung: Pugno sagt zu seiner Auffassung dieses Nocturnes:

*«Malgré l'indication du métronome [la noire = 40], je pense que ce nocturne est généralement joué trop vite. La tradition m'en a été donnée par mon Maître Georges Mathias qui, lui-même, l'avait joué avec Chopin, et il m'a semblé que la métronomisation de la mesure à  $\frac{4}{8}$  était plus près de la vérité que le  $\frac{2}{4}$  indiqué. Je le joue à 52 à la croche, en respectant le changement de la 2<sup>ème</sup> période [Doppio movimento, mes. 25 sq.]. Ce nocturne, dans un mouvement différent, perd tout son caractère d'intimité enveloppante.»*<sup>28</sup>

Diese Äusserung wirft einmal mehr ein seltsames Licht auf die Weitergabe von Interpretationstraditionen innerhalb der auf Chopin selbst zurückgehenden Schüler-Filiationen.<sup>29</sup> Darüber hinaus aber stellt sich die Frage, ob Pugno wirklich so spielte, wie er schrieb, da das beschriebene Konzept dem zuwiderläuft, was wir von Chopins Spielweise wissen; Jean-Jaques Eigeldinger bezweifelt aus diesem Grund sogar die Authentizität des Zitats.<sup>30</sup> Bei unseren Aufnahmen lässt sich ein Metronomwert nicht ohne weiteres bestimmen, da das Tempo beständig schwankt. Ein Tempo-Durchschnitt der ersten Hälfte (Takte 1 bis 24) ergibt MM=50 (Achtel) für PA, für PW MM=51. Beides befindet sich trotz der grossflächigen Rubati sehr nahe bei der historisch überlieferten Zahl.

Dies zeigt nun zweierlei: Einerseits sollten offenbar die Metronomangaben des 19. Jahrhunderts nicht als überall verbindliche Tempoangaben, sondern eher als flexible Durchschnittswerte verstanden werden, von denen im Verlauf beträchtlich abgewichen werden kann.<sup>31</sup> Andererseits zeigen beide Aufnahmesysteme, dass sie trotz ihrer spezifischen Einschränkungen fähig sind, Pagnos Aussage zu verifizieren. So wird umgekehrt auch ihre Zuverlässigkeit von der interpretationshistorischen Seite gestützt.

Gottschewski, der ebenfalls eine grosse Ähnlichkeit zwischen den Aufnahmen konstatiert, sieht darin nur eine Bestätigung seiner Forschung zur Welte-Abspielgeschwindigkeit;<sup>32</sup> dies kann hier, mit verfeinerten Messmethoden, bestätigt werden. Mir scheint dieses Resultat aber darüber hinaus von Bedeutung: Es zeigt, dass vom Standpunkt der Interpretationsforschung der mediale Einfluss auf die Interpretation in diesem Fall überraschend klein ist. Die Anpassung an die so verschiedenen Bedürfnisse der Aufnahmesysteme erscheint fast vernachlässigbar. Auch der Zeitraum von 5 Jahren, der zwischen den Aufnahmesitzungen liegt, hat in diesem Fall offenbar wenig Auswirkung. Vielmehr scheinen Elemente wie Rubato und polyphones Timing, von denen man gerade in Pagnos Fall annehmen müsste, sie gehorchten den Launen improvisatorischer Freiheit, viel konsistenter und konstanter zu sein, als man das gemeinhin anzunehmen pflegt.<sup>33</sup> Die unterschiedliche Anmutung der Audio- und der Welte-Aufnahmen rühren in diesem Fall also nicht vom unterschiedlichen Spiel Pagnos her, sondern wahrscheinlich eher von der medienspezifisch unterschiedlichen Deutlichkeit, Dynamik und Klangfarbe.

Soweit könnte es sich immer noch um ein Zufallsresultat handeln, um eine besondere Konstellation zwischen Interpret, Aufnahme und Situation, wenn auch andere, ähnlich gelagerte Vergleiche in dieselbe Richtung zeigen.<sup>34</sup> Es bleibt zu untersuchen, wie weit dieses Resultat sich mit einem weiteren Vergleich desselben Stücks bestätigen lässt und wo die Grenze der intermedialen Ähnlichkeit sich befindet. Deshalb wird das zweite Aufnahmepaar im Folgenden noch umfassender verglichen.

### Ferruccio Busoni (1866–1924): Welte 1905 (BW), Audio 1922 (BA)

Ferruccio Busoni war zu seiner Zeit einer der führenden Klaviervirtuosen Europas. Walter Niemann platziert ihn in seinem Buch *Das Klavier und seine*

Meister von 1919 im Kapitel «grosse Virtuosen» an erster Stelle und schreibt:

*«Der Halbtaliener Ferruccio Busoni ist der Vertreter des höchstgesteigerten instrumentellen Intellektualismus, der ästhetischen, klanglichen und schöpferischen experimentellen Spekulation unserer Zeit.»<sup>35</sup>*

Harold Schonberg hält ihn für einen Wegbereiter der damals modernen Schule «der Hofmann, Rachmaninow, Petri, Schnabel und der anderen»,<sup>36</sup> und Alfred Brendels Aufsatz zum 30. Todestag Busonis trägt den Titel «Vollender des Klavierspiels».<sup>37</sup>

Seine Aufnahmen genossen hingegen einen mässigen Ruf. Sie scheinen die ungeheure Wirkung, die sein Spiel auf seine Hörer machte, nur unvollständig widerzuspiegeln. Wir besitzen wenige akustische Aufnahmen, einerseits weil die Aufnahmetechnik erst einige Jahre nach dem Tode Busonis sprunghafte Fortschritte machte, andererseits weil sich der «gewaltige Fresco-Charakter seines Spiels»<sup>38</sup> wohl nicht recht für Aufnahmen eignete. Beispielhaft ist die Aufnahmesession vom 18. und 19. November 1919 für die English Columbia Company in London. Busoni beklagt sich in einem Brief an seine Frau über die Umstände der Aufnahme,<sup>39</sup> und es wurde kein einziges Take dieser Session veröffentlicht.<sup>40</sup> Aber auch die Wiederholung desselben Programms drei Jahre später führte nicht zu einer Veröffentlichung aller Takes. Die herausgegebenen neun Stücke stellen das ganze akustische Vermächtnis von Busonis Klavierskunst dar.

Das Welte-Repertoire hingegen zählt 13 Stücke, darunter auch grosse und virtuose Werke wie zum Beispiel die Liszts-Paraphrase «Réminiscences de Don Juan». Seit Harold Schonberg mit der Berufung auf Arthur Rubinstein seinen Bann über diese Aufnahmen ausgesprochen hat, finden sie kaum mehr ernsthafte Beachtung.

Wie sieht nun der Vergleich zwischen der Welte-Abspielung und der akustischen Nocturne-Aufnahme in diesem Falle aus? Hier ist zu beachten, dass die Welte-Rolle viel früher, nämlich 1905 entstand, während die akustische Aufnahme erst 1922 erfolgte; es liegen also 17 Jahre dazwischen, und man kann annehmen, dass sich in einem so langen Zeitraum der Vortrag eines solchen Stücks grundlegend verändert.

Das erste Anhören lässt, wie bei Pugno, eine grosse Diskrepanz zwischen Audio- und Welte-Aufnahme erwarten. Während die akustische Aufnahme verspielt und lyrisch wirkt, so macht die Welte-Abspielung einen ruckartigen, uneleganten

und erratischen Eindruck, und man fragt sich, ob die vielen Diskrepanzen zum Notentext wohl eher aus Nachlässigkeit oder aus Mutwilligkeit entstanden sind.

Um eine Übersicht über diese zahlreichen gewichtigen Abweichungen zu ermöglichen, seien hier die vollständigen Hör-Transkriptionen beider Aufnahmen einander gegenübergestellt:

2.581 Busoni Audio 1922 Textänderung  
90-41  
Tempo Timing Markierung  
T=63 → T=54

Larghetto ♩ = 40 op. 15 nr 2

5 sostenuto

4

ossia: *zusammen* *atempo* T=80 T=58

8

leggero

11

*un Vogiel* *atempo* *con forza* *atempo*

13

(i due Ped.)

\* Palcowanie chopinowskie w tym Nokturnie pochodzi w całości z egzemplarzy lekcyjnych.  
\*\* Wariant rozpoczęcia trylu - patrz Komentarz wykonawczy.

\* Chopin's fingering in this Nocturne comes entirely from pupils' copies.  
\*\* For a variant of the beginning of the trill vide Performance Commentary.

Bild 3 – Busoni/Chopin: Audio, 1. Seite



Handwritten musical score for Chopin's Nocturne in F major, Op. 15, No. 2. The score is written for piano and includes various performance instructions and annotations. The tempo is marked "Larghetto" with a quarter note equal to 40. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into measures, with measure numbers 5, 8, 11, and 13 indicated. The score includes a variety of musical notation, including treble and bass staves, notes, rests, and dynamic markings. Handwritten annotations in red, blue, and green ink are present throughout the score, including "sostenuto", "leggero", "con forza", "unverziet dlt 5-7", "a tempo", "bit 46", "nit", "Zusammen", "i due Ped.", and "unbnt". The score also includes a small diagram of a piano keyboard in the top right corner.



*Bussini Andino 2*

Handwritten musical score for a piece titled "Bussini Andino 2". The score is written on five systems of grand staves (treble and bass clef). It includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The score is heavily annotated with handwritten corrections and performance instructions in Italian.

**Annotations and Corrections:**

- Tempo/Beat Markings:**
  - Top system:  $T = 74$
  - Second system:  $1 = 80$ ,  $1 = 112$ ,  $1 = 140$
  - Third system:  $1 = 100$
  - Fourth system:  $1 = 80$ ,  $1 = 140$
  - Fifth system:  $1 = 80$ ,  $1 = 109$
- Dynamic Markings:**
  - p* (piano)
  - pp* (pianissimo)
  - cresc.* (crescendo)
  - sotto voce* (softly)
  - fz* (forzando)
- Performance Instructions:**
  - dolciss.* (dolcissimo)
  - pp e poco ritenuto* (pianissimo and slightly ritenuto)
  - stringendo* (accelerando)
  - ritenuto* (ritardando)
  - rubato* (tempo rubato)
  - lunga* (long)
- Other Markings:**
  - Reo (una corda)* (Reo, one string)
  - con forza* (with force)
  - 5* (fingerings)
  - 3* (fingerings)
  - 4* (fingerings)
  - 6* (fingerings)
  - 7* (fingerings)
  - 8* (fingerings)
  - 9* (fingerings)
  - 10* (fingerings)
  - 11* (fingerings)
  - 12* (fingerings)
  - 13* (fingerings)
  - 14* (fingerings)
  - 15* (fingerings)
  - 16* (fingerings)
  - 17* (fingerings)
  - 18* (fingerings)
  - 19* (fingerings)
  - 20* (fingerings)
  - 21* (fingerings)
  - 22* (fingerings)
  - 23* (fingerings)
  - 24* (fingerings)
  - 25* (fingerings)
  - 26* (fingerings)
  - 27* (fingerings)
  - 28* (fingerings)
  - 29* (fingerings)
  - 30* (fingerings)
  - 31* (fingerings)
  - 32* (fingerings)
  - 33* (fingerings)
  - 34* (fingerings)
  - 35* (fingerings)
  - 36* (fingerings)
  - 37* (fingerings)
  - 38* (fingerings)
  - 39* (fingerings)
  - 40* (fingerings)
  - 41* (fingerings)
  - 42* (fingerings)
  - 43* (fingerings)
  - 44* (fingerings)
  - 45* (fingerings)
  - 46* (fingerings)
  - 47* (fingerings)
  - 48* (fingerings)
  - 49* (fingerings)
  - 50* (fingerings)
  - 51* (fingerings)
  - 52* (fingerings)
  - 53* (fingerings)
  - 54* (fingerings)
  - 55* (fingerings)
  - 56* (fingerings)
  - 57* (fingerings)
  - 58* (fingerings)
  - 59* (fingerings)
  - 60* (fingerings)
  - 61* (fingerings)
  - 62* (fingerings)
  - 63* (fingerings)
  - 64* (fingerings)
  - 65* (fingerings)
  - 66* (fingerings)
  - 67* (fingerings)
  - 68* (fingerings)
  - 69* (fingerings)
  - 70* (fingerings)
  - 71* (fingerings)
  - 72* (fingerings)
  - 73* (fingerings)
  - 74* (fingerings)
  - 75* (fingerings)
  - 76* (fingerings)
  - 77* (fingerings)
  - 78* (fingerings)
  - 79* (fingerings)
  - 80* (fingerings)
  - 81* (fingerings)
  - 82* (fingerings)
  - 83* (fingerings)
  - 84* (fingerings)
  - 85* (fingerings)
  - 86* (fingerings)
  - 87* (fingerings)
  - 88* (fingerings)
  - 89* (fingerings)
  - 90* (fingerings)
  - 91* (fingerings)
  - 92* (fingerings)
  - 93* (fingerings)
  - 94* (fingerings)
  - 95* (fingerings)
  - 96* (fingerings)
  - 97* (fingerings)
  - 98* (fingerings)
  - 99* (fingerings)
  - 100* (fingerings)

Bild 5 – Busoni/Chopin: Audio, 2. Seite



Handwritten musical score for Busoni's Chopin: Welte, 2. Seite. The score is written on five systems of grand staves (treble and bass clef). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The tempo is marked "Allegro" (144 bpm) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (p, f, pp, cresc., stringendo, ritenuto). The score is heavily annotated with handwritten notes and markings in blue, red, and green ink. These annotations include tempo changes (e.g., "1. 82", "1. 72", "1. 68", "1. 104"), dynamic markings (e.g., "dolci.", "f", "pp", "cresc."), and performance instructions (e.g., "una corda", "stringendo", "ritenuto", "doppio movimento", "sotto voce", "dutti!!"). The score is divided into measures by vertical bar lines, and the measures are numbered (17, 21, 25, 29, 33). The score is written on a yellowed, aged paper.

17 *p* *dolci.* *pp e poco ritenuto* *una corda* *una corda*

21 *cresc.* *stringendo* *ritenuto* *una corda* *una corda*

25 *Allegro* *doppio movimento* *sotto voce* *una corda* *una corda*

29 *cresc.* *una corda* *una corda*

33 *f* *una corda*

Bild 7 – Busoni/Chopin: Audio, 3. Seite



Busoni 1/3 Weth

acc

114

104

72

166

72

58

2.24

a Tempo I = 76-80

smorz.

dolce (pp)

(una corda)

42

PWM-9235



*Busoni Audio 4*

*leggerissimo*

*con forza*

*pp*

*fz*

*dim. rall.*

*pp*

*fz*

*dim.*

*smorzando*

*(i due Ped.)*

*Authentic variant:*

*Patrz komentarz wykonawczy. Vide Performance Commentary.*

*Patrz komentarz wykonawczy. Vide Performance Commentary.*

*szarpa ped*

*43*

Busoni 1/4 Waltz

*leggierissimo*

*Impro T 13*

*con forza* *pp* 5 *fz* *70*

*molto rit.*

*1.50 più lento, meno*

*Dim. 70*

*molto*

*smorzando*

\* Patrz Komentarz wykonawczy do t.7.  
Vide Performance Commentary to bar 7.

\*\* Autentyczny wariant:  
Authentic variant:

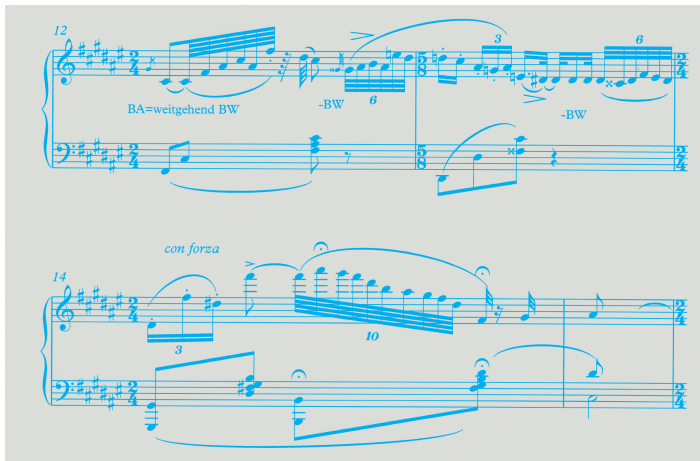
Patrz Komentarz wykonawczy.  
Vide Performance Commentary.

43



### Textveränderungen

Bei genauerem Zuhören fällt jedoch auf, dass in beiden Aufnahmen grössere Abweichungen vom Notentext stattfinden. Die spektakulärste Änderung in BA ist ohne Zweifel der Austausch der Takte 13 – 14 durch die Takte 5 – 6 und der Einbau von T. 13 bei T. 53. Genau notiert sehen die Takte 52 – 54 so aus:



Erstaunlicherweise ist das fast die gleiche Variante wie bei BW, mit Ausnahme des dort etwas einfacheren letzten Achtels der rechten Hand. Auch der Vergleich der ersten Phrase birgt im Detail viele Übereinstimmungen: T. 1 punktierter Rhythmus auf dem 2. Achtel, T. 4 schnelle und späte 32tel-Quintole, T. 8, 2. Achtel LH Grundstellung, T. 20 verminderter Sept- statt Sekundakkord, T. 21–23 wieder eine grössere abgeänderte Passage, auch diese in beiden Aufnahmen gleich, ungefähr:



In T. 48 wird die Achtelpause eliminiert:



Ebenfalls charakteristisch: das hinzugefügte «ais» in T. 58. Alles dieses findet sich sowohl in BA wie auch 17 Jahre früher in BW.

Die Textunterschiede zwischen diesen Aufnahmen sind dagegen vergleichsweise klein: In der Audioaufnahme ist die Quintole in T. 4 eleganter umgeschrieben als bei Welte:



Ähnlich, aber nicht ganz gleich sind die rhythmischen Lösungen des Mittelteils: Busoni entscheidet sich beide Male für eine allmählichen Evolution von der Quintole zur Sextole mit Punktierung, beide Male spielt er Punktierungen schon ab T. 27 respektive 28, und danach in T. 31 und 32; bei Welte ist dies aber viel klarer und konsequenter, während die Audio-Aufnahme hier eleganter und subtiler wirkt.

Auch bei Busoni zeigt sich also in akzentuierter Weise der Befund der relativen Interpretationsstabilität: Busoni spielt dieses Stück nach 17 Jahren im Wesentlichen mit den gleichen Textvarianten. Und wie bei Pugno erweist sich der erste Eindruck der Welte-Aufnahme als falsch: Die Textvarianten stellen keineswegs Zufälligkeiten oder Irrtümer dar. Es bleiben zwei Erklärungen: Entweder haben sich die entsprechenden Stellen in Busonis Gedächtnis selbstständig verändert (ein Phänomen, das man sehr gut nachfühlen kann, wenn man Zitate, die man seit Jahren nicht mehr nachgeschlagen hat, mit ihrem Original vergleicht). Oder es handelt sich um bewusste kompositorische Eingriffe.

### Timing

Was den vorzeitigen Anschlag des Basses vor der Melodie betrifft, zeigen sich hier grosse Unterschiede, sowohl zwischen BA und BW wie auch zur Behandlung dieses Phänomens bei Pugno. Innerhalb der ersten 3 Takte, wo bei Pugno 7 Verschiebungen festzustellen waren, findet sich bei BA nur eine. Während aber in BA bis T. 16 immerhin noch 5 Verschiebungen zu verzeichnen sind, so findet sich dieses Phänomen in BW noch viel seltener, nämlich erstmals in T. 20.

Eher vergleichbar sind die arpeggierten Akkorde, aber auch hier ergeben sich Differenzen. Arpeggierte Akkorde kommen in beiden Aufnahmen vor, tendenziell aber öfter in BA. Die Zeiträume, die die Arpeggien einnehmen, sind meist unterschiedlich. Eine Stichprobe:

— BW T. 6, 2. Achtel: 0.14s; T. 7, 2. Achtel: 0.29s; T. 8, 2. Achtel: 0.05s

— BA T. 6, 2. Achtel: 0.04s; T. 7, 2. Achtel: 0.02; T. 10, 1. Achtel: 0.13s

Insgesamt sind die Werte für BW grösser, dafür wird seltener arpeggiert. Bei der Messung von BA ist eine beträchtliche Unsicherheit zu berücksichtigen, da die linke Hand im Spektrum nur sehr undeutlich sichtbar wird.

Es kann also einerseits festgestellt werden, dass das Stilmittel des vorweggenommenen Basses in der Zeit dieser Aufnahmen von verschiedenen Interpreten sehr unterschiedlich gehandhabt wird und dass bei Busoni auf der Mikroebene grössere Unterschiede zu finden sind als bei Pugno. Diese Unterschiede ändern aber nichts an der Beobachtung, dass Busoni in beiden Aufnahmen offenbar die Gleichzeitigkeit im Gegensatz zu Pugno bevorzugt. Ebenfalls ist durchaus keine Tendenz zu häufigerem Arpeggieren in BW festzustellen, ganz im Gegenteil: Hier erscheint die akustische Aufnahme freier. Auch an diesem Beispiel kann also Harold Bauers Aussage für das Welte-System nicht zugestimmt werden.

## Rubato

Über die richtige Art ein Rubato auszuführen wurde in der Zeit Busonis heftig gestritten. Die vielen schriftlichen Zeugnisse lassen sich in drei unterschiedlichen historischen Positionen zusammenfassen:<sup>41</sup>

1. Rubato mit regelmässigem Puls: linke Hand bleibt unbeirrt, während die rechte Hand sich zeitlich verschiebt. Diese von Mozart in einem Brief beschriebene Spielweise<sup>42</sup> wird von Chopin übernommen<sup>43</sup> und danach zum Standard der französischen Schule.<sup>44</sup>
2. Rubato als elastischer Vorgang: Eine Phrase wird an einem Ort gestreckt und an einem anderen gestaucht, sodass das Durchschnittstempo mehr oder weniger stabil bleibt.<sup>45</sup>
3. Rubato als freier Umgang mit der Zeit: Wohl die modernste Auffassung zur Zeit Busonis. Statements von zeitgenössischen Interpreten<sup>46</sup> stehen kritischen Kommentaren gegenüber.

Die erste Form kommt, wie leicht zu hören ist, in keiner der untersuchten Aufnahmen vor. Wie steht es nun um die zweite Variante? Träfe diese Beschreibung zu, dann müsste ein Tempodiagramm über eine längere Strecke annähernd einen sinusartigen Ausgleich zeigen. Die Übersichten über die aus den Taktlängen gewonnenen Metronomzahlen ergeben folgende Bilder: (BA blau, BW rot, x-Achse Taktzahl, y-Achse MM):

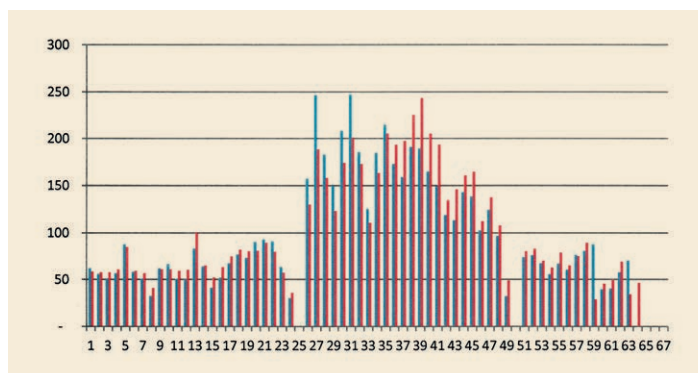


Tabelle 4

Von einem sinusartigen Ausgleich kann bei beiden Aufnahmen keine Rede sein, vielmehr erscheinen hier viel komplexere Verlaufsformen. Die Übereinstimmung dieser charakteristischen Verlaufsform erscheint in den Rahmenteilern beider Aufnahmen erstaunlich genau, vor allem wenn man sich den zeitlichen Abstand von 17 Jahren vor Augen hält. Die unterschiedlichen Lösungen des Mittelteils erlauben es meiner Meinung nach aber nicht, Gottschewskis Fazit einer gleichgearteten Bewegung<sup>47</sup> in beiden Aufnahmen pauschal zu unterstützen. Zu beachten sind hingegen die Übereinstimmung bei vielen kleinräumigen Tempoverschiebungen, zum Beispiel bei T. 5, T. 22, T. 31. Diese teilweise brüsken Tempoänderungen können beim ersten Anhören wie Gleichlaufschwankungen klingen. Da sie aber auf beiden Aufnahmen zu finden sind, ist eine solche Vermutung nicht haltbar; sie müssen von Busoni beabsichtigt sein.

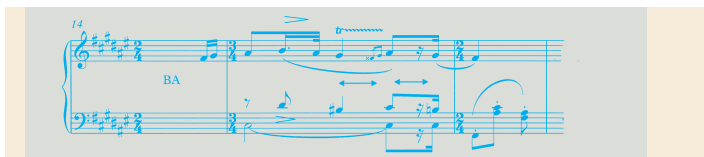
Die dritte Form des Rubatos, der freie Umgang mit der Zeit, wurde damals kontrovers beurteilt: Trifft der Vorwurf von J. Alfred Johnson (1914): «the modern tempo rubato of the ultra-romantic school, which plays havoc with both form and time»<sup>48</sup> auf diese Busoni-Aufnahmen zu?

Zunächst mag das so scheinen; denn was keine gleichmässige Bewegung enthält oder mathematische Symmetrien enthält, muss wohl frei sein.

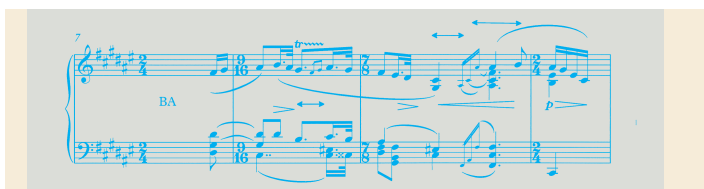
Die genauere Untersuchung der besonders er-



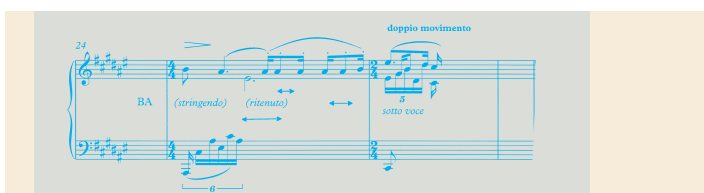
ratisch wirkenden Takte 7, 15 und 24 zeigt eine allerdings vierte, trotz ihrer Einfachheit meines Wissens kaum beschriebene Rubatotechnik. Auf den ersten Blick wirken die Werte von T. 15 in BA (pro Achtel: 0.987, 0.832, 1.849, 2.010s) nicht sehr spezifisch. Wenn man sich aber von der Scheingenauigkeit dieser Zahlen nicht verwirren lässt und sich von der Vorstellung der komplizierten Eigengesetzlichkeit dieser Verlangsamungen trennt, dann ist unschwer zu sehen, dass Busoni einzelne Notenwerte einfügt, etwa so:



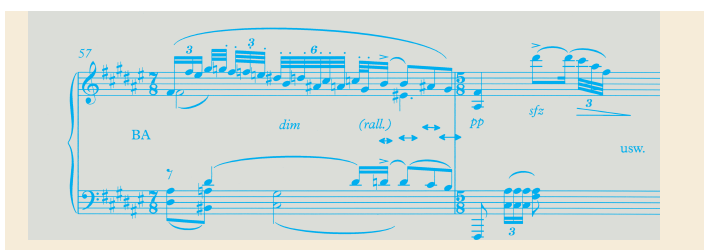
bei T. 7 ein zusätzliches Sechzehntel, in T. 8 sogar ein Viertel:



bei der Parallelstelle T. 24 ein Viertel; dies wirkt alles andere als zufällig. Der T. 24 bestätigt diese Hörweise, denn was zuerst beliebig wirkt, geht sehr genau im 4/4 auf.



Besonders weitgehend und aufwendig ist die Lösung in T. 57 und 58.



Und gerade an dieser durch Busonis Vortragsweise besonders stark veränderten Stelle befindet sich die reizvolle metrische Unsicherheit, die in der analytischen Beschreibung schon angesprochen wurde. Die grossen charakteristischen metrischen Verlängerungen belassen den Hörer an der konstruktiven Nahtstelle in einem quasi-rezitativischen Zweifel. Ob solche Stellen nun durch Dehnungen zusätzlich hervorgehoben werden sollen oder nicht, ist die Entscheidung des Interpreten. Johnsons Vorwurf des «Chaos in Form und Zeit» trifft hier jedenfalls nicht zu, Busonis Rubati besitzen ihre eigene Logik und erscheinen planvoll eingesetzt.

Übrigens kann man sich hier auch die Frage stellen, ob diese Rubatoform wirklich neu ist; immerhin notiert zum Beispiel Beethoven am Schluss der Hammerklaviersonate einen ähnlichen Vorgang:



Bild 11 – Ludwig van Beethoven, Klaviersonate Nr. 29, Op. 106, Erstausgabe, Wien 1819, S. 59

Alle diese Änderungen sind *in nuce* in BW auch zu erkennen, sind aber durchwegs weniger expansiv und nähern sich nicht den beschriebenen einfachen Verhältnissen, sodass diese spezifische vierte Form des Tempo rubato nur in BA nachgewiesen werden kann. Auch hier ist also die Welte-Aufnahme mit weniger Rubato versehen als ihr akustisches Pendant: Die Temposchwankungen, die bei der Welte-Aufnahme zunächst wie aufnahmetechnische Artefakte wirken, finden sich verstärkt in der Audioaufnahme. Sie sind also in diesem Fall intentional, kohärent, über 17 Jahre kaum verändert und wenig medienabhängig.

## Fazit. Weiterführende Fragen. Ausblick.

Raoul Pugno's sanfte akustische Aufnahme und ihr sieben Jahre später entstandenes mächtiges Welte-Pendant kontrastieren nur beim ersten Hören, in wichtigen und auffälligen aufführungspraktischen Merkmalen finden sich bemerkenswerte Übereinstimmungen. Darüber hinaus zeigt sich eine verblüffend genaue statistisch gemittelte Übereinstimmung mit der historisch überlieferten Metronomzahl.

Busonis Welte-Aufnahme kann durch ihre Textabweichungen und fremdartig wirkenden Rubati irritierend wirken. Der Vergleich mit der 17 Jahre später entstandenen akustischen Aufnahme zeigt jedoch, dass diese Merkmale keineswegs medien-spezifisch oder zufällig sind. Die spätere Aufnahme zeigt ein spezifisches Rubato mittels metrischer Verlängerung der Takte, die als Anlage schon früher vorhanden war. Die Audio-Aufnahme bestätigt also nicht nur die Absichtlichkeit der Welte-Einspielung, sondern trägt auch wesentlich zu ihrem Verständnis bei.

Allen Aufnahmen ist gemeinsam, dass sie exemplarisch zeigen, wie eingeschränkt die heutige interpretatorische Sicht auf dieses «einfache» Stück ist. Da sich die auffälligen Freiheiten beider Interpreten in der Mehrzahl als planvoll eingesetztes Gestaltungsmittel erweisen, kann dahinter eine Aufführungspraxis vermutet werden, die notierte Verzierungsvarianten, Temporelationen und polyphone Strukturen in dieser spezifischen musikalischen Situation nicht als schriftlich kondensierte Improvisation, sondern ganz im Gegenteil als Aufforderung zur eigenen Kreativität begreift.

#### **Bei aller Vorsicht lassen sich also folgende Thesen aufstellen:**

1. Quellenkritik: Sowohl das Welte-System wie auch die akustische Aufnahme haben ihre spezifischen, medientechnisch bedingten, vom Standpunkt der Interpretationsforschung bedenklichen Einschränkungen. Da sich diese Einschränkungen aber weitgehend komplementär verhalten, lassen sich anhand eines genauen Vergleichs doch recht zuverlässige Aussagen zur ursprünglichen Interpretation machen.
2. Relative Unabhängigkeit des Vortrags vom Aufnahmemedium: Anpassungen des Spiels an ein Aufnahmemedium sind in der Praxis unvermeidbar und in der Regel im Nachhinein schwer einzuschätzen. Die Übereinstimmungen bei ungleich funktionierenden Systemen zeigen, dass solche Anpassungen in weit geringerem Ausmass vorgenommen wurden, als das a priori vermutet werden müsste.
3. Stabilität der Interpretation: Aufführungspraktische Merkmale, von denen man annehmen könnte, dass sie improvisatorischen Ursprungs sind, erhalten sich beim selben Interpretieren über viele Jahre in erstaunlicher Ähnlichkeit.

Bezogen auf das Beispiel von Chopins Nocturne Fis-Dur op. 15 Nr. 2 lässt sich also die Grundan-

nahme von Peres da Costa bestätigen: Die beide Systeme, Welte und Audio, liefern in diesem Fall für die Bedürfnisse der Interpretationsforschung brauchbare Resultate. Der intermediale Vergleich erlaubt darüber hinaus durch die technischen und zeitlichen Gegebenheiten gegenseitige quellenkritische und aufführungspraktische Kontextualisierung. Gottschewskis Nachweis der Konsistenz dieser verschiedenen Interpretationen konnte bestätigt werden; der Einbezug von Partitur und historischer Information bei der Aufnahmeauswertung erscheint jedoch erfolversprechender als die Erforschung der Selbstreferenzialität. Zu über-eiltem Enthusiasmus besteht aber immer noch kein Grund, und es wäre verfrüht, nun sowohl Welte wie die frühe akustische Aufnahme als «authentisch» zu behandeln. Immerhin umfasst dieser Vergleich nur vier Aufnahmen eines bestimmten Stücks. Um die These von der Stabilität der Interpretation und der relativen Unabhängigkeit vom Aufnahmemedium zu erhärten, muss eine deutlich grössere Zahl solcher genauen Vergleiche an-gestellt werden, denn es wäre zum Beispiel möglich, dass es sich hier um einen spezifischen «Chopin-Stil» handelt. Auffällig ist ja, dass solche Vergleiche in der Regel an langsamer, agogisch reicher Musik ausgeführt werden; wie sich der gleiche Sachverhalt bei schneller Musik mit virtuosem Anspruch verhält, ist noch zu klären. Ebenfalls dispensiert diese Vorgehen keineswegs von der Aufgabe der «Virtualisierung» des Welte-Abspielvorgangs;<sup>49</sup> diese Resultate weisen eher darauf hin, dass sich der Aufwand der Quellensicherung und technisch einwandfreien Auswertung lohnen wird. Sollte sich danach jedoch die Stabilitätsthese verallgemeinern lassen, so könnte man anhand vieler Welte-Aufnahmen tatsächlich gewissermassen ins 19. Jahrhundert hinein hören. Im Idealfall würde dann sogar die «unhörbare» Generation Liszts und seiner Zeitgenossen zwar nicht unmittelbar erlebbar, aber immerhin könnte unsere Vorstellung von diesem Klavierspiel eine deutliche Schärfung erfahren.



- 1 Neal Peres da Costa, *Off the Record. Performance Practices in Romantic Piano Playing*, Oxford 2012.
- 2 Vgl. ebd., S. 3–40.
- 3 Vgl. ebd., S. 38.
- 4 Vgl. ebd., S. 41 ff.
- 5 Walter Niemann, *Meister des Klavierspiels. Die Pianisten der Gegenwart und der letzten Vergangenheit*, Berlin 1919, S. 24.
- 6 Vgl. Claudio Arrau, *Leben mit der Musik*, München 1987, S. 100.
- 7 Vgl. Peter Hagmann, *Das Welte-Mignon-Klavier, die Welte-Philharmonie-Orgel und die Anfänge der Reproduktion von Musik*, Bern 1984; in der unter <http://www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/608/> abrufbaren digitalen Version S. 165 (abgerufen am 18.6.2014).
- 8 Nachbearbeitungen werden in diesem Band vor allem von Dominik Hennig, «Dynamik auf der Philharmonie-Orgel. Einblicke in den Aufnahme- und Editions-Prozess der Firma Welte», nachverfolgt; seine Ausführungen beziehen sich jedoch auf Orgelrollen.
- 9 Jürgen Hocker, *Faszination Player Piano: Das selbstspielende Klavier von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Bergkirchen 2009, S. 148.
- 10 Vgl. Harold C. Schonberg, «From Leschetizky to Gabilowitch-Twenty pianist on piano rolls», in: *High Fidelity*, 14/1964, S. 67–68.
- 11 Vgl. etwa Jesper Christensen, «Was uns kein Notentext hätte erzählen können. Zur musikalischen Bedeutung und Aussagekraft historischer Tondokumente», in: Claudio Bacciagaluppi, Roman Brotbeck und Anselm Gerhard (Hrsg.), *Zwischen schöpferischer Individualität und künstlerischer Selbstverleugnung: Zur musikalischen Aufführungspraxis im 19. Jahrhundert* (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, 2), Schliengen 2009, S. 141–158.
- 12 Vgl. Peres da Costa, *Off the record*, S. 13 ff.
- 13 <http://www.charm.rhul.ac.uk/index.html> (abgerufen am 26.4.2014).
- 14 Vgl. insbesondere den Beitrag von Dominik Hennig in diesem Band.
- 15 Hermann Gottschewski, *Die Interpretation als Kunstwerk: Musikalische Zeitgestaltung und ihre Analyse am Beispiel von Welte-Mignon-Aufnahmen aus dem Jahre 1905*, Laaber 1996.
- 16 Manuel Bärtsch, «'Interpretation' – das Klavierspiel um 1900 im Spiegel des Welte-Mignon-System» (Publikation in Vorbereitung).
- 17 Potenziale der Welte-Rollen für die aufführungspraktische Forschung werden auch in den Beiträgen von Edoardo Torbianelli/Sebastian Bausch und Kai Köpp in diesem Band thematisiert.
- 18 Vgl. Gottschewski, *Die Interpretation als Kunstwerk*, S. 267.
- 19 Zit. nach Hocker, *Faszination Player-Piano*, S. 155–156.
- 20 Vgl. The Ampica Bulletin. Journal of the Automatic Musical Instrument Collectors Association 37/2 (2000), S. 77–80; vgl. auch Hocker, *Faszination Player-Piano*, S. 174.
- 21 Gottschewski, *Die Interpretation als Kunstwerk*, S. 264–311.
- 22 Nicholas Cook, *Beyond the score: music as performance*. Oxford, 2013.
- 23 Vgl. das an der Hochschule der Künste Bern angesiedelte Forschungsprojekt «Der virtuelle Welte-Flügel». Nähere Informationen dazu sind unter <http://www.hkb-interpretation.ch/index.php?id=321> zu finden (abgerufen am 18.6.2014).
- 24 Guy Bourligueux, Artikel «Raoul Pugno», in: Stanley Sadie (Hrsg.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 20, 2nd. ed., London 2001, S. 592.
- 25 Niemann, *Meister des Klavierspiels*, S. 56.
- 26 The piano library PL 218 (1995).
- 27 Die hier benutzte Aufnahme entstand beim eingangs erwähnten Besuch im Augustinermuseum Freiburg i. Br.
- 28 Zitiert nach Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin vu par ses élèves*, Neuchâtel 1988, S. 121.
- 29 Vgl. hierzu Manuel Bärtsch, «Chopins Schlafrock. Zur Selbstauflösung der Romantik nach 1850», in: Claudio Bacciagaluppi, Roman Brotbeck und Anselm Gerhard (Hrsg.), *Zwischen schöpferischer Individualität und Künstlerischer Selbstverleugnung: Zur musikalischen Aufführungspraxis im 19. Jahrhundert* (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, 2), Schliengen 2009, S. 109–131.
- 30 Vgl. Eigeldinger, *Chopin vu par ses élèves*, S. 224.
- 31 Dies legen auch Ergebnisse aus der Analyse der Tempoangaben von Richard Wagners im «Fliegenden Holländer», vgl. Kai Köpp: «Wagner historisch. Methoden und Ergebnisse eines interpretationsgeschichtlichen Forschungsansatzes», in: *wagnerspectrum* 10/1 (2014), S. 261–277; dort werden Resultate des Forschungsprojekts «Die Urfassung des Fliegenden Holländers» – Historisch informierte Orchester- und Probenpraxis bei Richard Wagner (vgl. <http://www.hkb.bfh.ch/de/forschung/forschungsschwerpunkte/fspinterpretation/die-urfassung-des-fliegenden-hollaenders>, abgerufen am 7.9.2017) zusammengefasst.
- 32 Auf das problematische Themenfeld der Abspielgeschwindigkeit gehen die Beiträge von Hans-W. Schmitz, Gerhard Dangel und David Rumsey («The speed of Welte's organ rolls») in diesem Band intensiv ein; darüber hinaus wird die Abspielgeschwindigkeit auch in dem Beitrag von Edoardo Torbianelli/Sebastian Bausch thematisiert.
- 33 Vgl. den Vortrag «Making music with Alfred Cortot» von Daniel Leech-Wilkinson vom 9. Dezember 2010, abrufbar unter <http://www.sas.ac.uk/videos-and-podcasts/music/making-music-alfred-cortot> (abgerufen am 7.9.2017).
- 34 Vgl. Peres da Costa, *Off the record*, S. 38.
- 35 Niemann, *Meister des Klavierspiels*, S. 23.
- 36 Harold C. Schonberg, *Die grossen Pianisten*, Bern 1965, S. 341.

- 
- 37 Alfred Brendel, «Vollender des Klavierspiels. Zum 30. Todestag von Ferruccio Busoni, 1954», in: ders., *Nachdenken über Musik*, München 1977 S. 149.
- 38 Niemann, *Meister des Klavierspiels*, S. 24.
- 39 «Ich habe die Graphophon-Mühsal gestern zu Ende gelitten, in 3 ½ Stunden Spiel! Ich bin ziemlich wie zerschlagen, aber es ist vorbei. Es hat mich gedrückt seit dem 1. Tag; als ob ich eine Operation erwartete. Stupid und anstrengend. Ein Beispiel: man wünscht den Faustwalzer (der gute 10 Minuten dauert) – aber nur vier Minuten lang! – Da heisst es also rasch zusammenstreichen, flicken, improvisieren, so dass es doch einen Sinn behält; auf das Pedal achten (weil es schlecht klingt), an gewisse Noten denken, die stärker oder schwächer – dieser Höllenmaschine zu Gefallen – angeschlagen werden müssen; sich nicht gehen lassen – wegen der Korrektheit – und dabei die ganze Zeit bewusst sein, dass jeder Ton für ewig stehen bleibt – : wie kann Inspiration, Freiheit, Schwung, Poesie zu Stande kommen?» Friedrich Schnapp (Hrsg.), *Ferruccio Busoni: Briefe an seine Frau 1913–1923*, Erlenbach-Zürich/Leipzig 1935, S. 364.
- 40 «Apparently all the sides were rejected by the processing factory as not up to the standard.» Jonathan Summers, *Great pianists: Busoni (1866–1924) and his Pupils*, Naxos 8.110777, Booklet S. 2.
- 41 Eine umfassende Untersuchung zum Tempo rubato bietet Richard Hudson, *Stolen Time. The History of Tempo Rubato*, Oxford 1994.
- 42 «Das Tempo rubato in einem Adagio, dass die linke hand nichts darum weiss, können sie gar nicht begreifen, bey ihnen giebt die linke hand nach». Bauer-Deutsch II, Nr. 355, S. 83, zitiert nach Siegbert Rampe, *Mozarts Claviermusik. Klangwelt und Aufführungspraxis*, Kassel 1995, S. 215.
- 43 «Même dans son tempo rubato tant décrié, une main – celle qui a la partie accompagnante – continuait à jouer strictement en mesure, tandis que l'autre – celle qui chante la mélodie – libérait de tout carcan métrique la vérité de l'expression musicale ; soit qu'il retarde indéciise, soit qu'animée d'une sorte de véhémence fiévreuse elle anticipe comme quelqu'un qui s'enflamme en parlant » (Karol Mikuli), zitiert nach Eigeldinger, *Chopin vu par ses élèves*, S. 76.
- 44 «Dans le vrai, l'accompagnement reste imperturbable, alors que la mélodie flotte capricieusement, avance ou retarde, pour retrouver tôt ou tard son support» (Camille Saint-Saëns), zitiert nach Werner Goebel: «Die ungleichzeitige Gleichzeitigkeit des Spiels: Tempo rubato in Magaloffs Chopin und andere Asynchronitäten», in: Heinz von Loesch und Stefan Weinzierl (Hrsg.), *Gemessene Interpretation. Computergestützte Aufführungsanalyse im Kreuzverhör der Disziplinen* (Klang & Begriff, 4), Mainz 2011, S. 145–156, hier S. 152.
- 45 «The most usual is that in when we emphasize a note (or a number of notes) by giving *more* than the expected time-value, and then subsequently make-up the time thus lost by accelerating the *remaining* notes of that phrase or idea so as to enable us accurately to return to the pulse. [...] In the opposite form of Rubato [...] we begin with a pushing-on or hurrying the time. This we must necessarily follow up by retarding the subsequent notes of the phrase.» Vgl. Tobias Matthay, *Musical Interpretation. Its Laws and Principles, and their Application in Teaching and Performing*, Boston 1913, S. 70 f.
- 46 Vgl. Jan Ignacy Paderewskis Diktum «What is lost, is lost» oder auch «Rubati must not be symmetrical» (Wanda Landowska), beide zitiert nach Robert Philip, *Early recordings and musical style. Changing Tastes in Instrumental Performance 1900–1950*, Cambridge 1994, S. 40.
- 47 Gottschewski, *Die Interpretation als Kunstwerk*, S. 272 ff.
- 48 Philip, *Early recordings and musical style*, S. 40.
- 49 Vgl. <http://www.hkb-interpretation.ch/index.php?id=321> (abgerufen am 18.6.2014).
-



## ZUSAMMENFASSUNG / ABSTRACT / RÉSUMÉ

---

### Welte vs. Audio – Chopins Nocturne Fis-Dur op. 15/2 im Vergleich

Heutzutage sind die allermeisten bedeutenden akustischen Aufnahmen ab etwa 1920 gut zugänglich. Es ist ein Leichtes, sich vom Spiel eines Pianisten anhand seiner Einspielungen ein scheinbar präzises Bild zu machen. Die «unhörbare Generation» der Virtuosen, die vor der Jahrhundertwende starben, wie die Überväter Franz Liszt, Anton Rubinstein und Hans von Bülow, haben einen umso legendäreren Ruf. Aber auch die Generation ihrer Schüler, Freunde und Gegenspieler ist teilweise klanglich defizitär dokumentiert; oft gibt es gar keine (Bernhard Stavenhagen, Claude Debussy) oder nur wenige schlechte akustische Aufnahmen, wie bei Eugène D'Albert oder Teresa Carreño. Das Aufnahmenrepertoire des Welte-Systems beinhaltet viele bedeutende und umfangreiche Aufnahmen dieser Übergangsgeneration. Bezogen auf das Beispiel von Chopins Nocturne lässt sich bestätigen, dass beide Systeme, Welte und Audio, für die Bedürfnisse der Interpretationsforschung brauchbare Resultate liefern. Der intermediale Vergleich erlaubt darüber hinaus durch die technischen und zeitlichen Gegebenheiten gegenseitige quellenkritische und aufführungspraktische Kontextualisierung.

---

### Welte vs. Audio – A comparison of Chopins Nocturne in F sharp Major op. 15/2

Of all the important audio recordings made after around 1920, the vast majority is available commercially. It is not difficult to obtain a fairly precise picture of a pianist's playing from his or her recordings. The "silent generation" of virtuosos who passed away before the turn of the nineteenth century, including musical patriarchs such as Franz Liszt, Anton Rubinstein and Hans von Bülow, enjoy an all the more legendary status. Yet audio documentation relating to the following generation – their pupils, friends and rivals – is also fragmentary at best; it is either entirely lacking (Bernhard Stavenhagen, Claude Debussy) or all we have are poor audio recordings (Eugène d'Albert, Teresa Carreño). The repertoire captured on the Welte system includes numerous important and comprehensive performances featuring protagonists from this transitional generation. Based on the example of Chopin's Nocturne, we are left with the conclusion that both systems, Welte and audio, deliver useful results for the purposes of interpretation research. Moreover, by directly comparing the two media, the technical and temporal factors inherent in the performances allow for complementary insight into source criticism and performance techniques.

---

### Welte vs. Audio – Chopins Nocturne en fa dièse majeur opus 15/2 en comparaison

De nos jours, la quasi totalité des enregistrements sonores d'importance sont aisément accessibles depuis à peu près 1920. Se faire une idée apparemment précise du jeu d'un pianiste en écoutant ses enregistrements ne présente aucune difficulté. La réputation de la «génération muette» des virtuoses, disparus avant le début du 20<sup>e</sup> siècle, tels que les patriarches Franz Liszt, Anton Rubinstein et Hans von Bülow, n'en est que plus fabuleuse. Mais il en est de même pour la génération de leurs élèves, amis et concurrents dont la documentation sonore est déficiente; souvent on ne dispose d'aucun enregistrement (Bernhard Stavenhagen, Claude Debussy) ou seulement de rares enregistrements de qualité acoustique médiocre, comme pour Eugène D'Albert ou Teresa Carreño. Le répertoire des enregistrements du système Welte inclut à présent de nombreux enregistrements significatifs de cette génération de transition. Si l'on se réfère à l'exemple du nocturne de Chopin, on peut confirmer que les deux systèmes, Welte et Audio, fournissent des résultats exploitables pour les besoins de la recherche sur l'interprétation. La comparaison intermédiaire permet en outre, grâce aux facteurs techniques et temporels, une contextualisation réciproque critique pour ce qui est des sources et pratique en matière d'exécution.

---



131

**Welte-Migon-Grand Piano**

*Flügel Steinway Modell O, Nr. 232047*

*System T-100 (Welte-rot) mit 100 Spuren bei einer Rollenbreite von 12 7/8 Zoll (329 mm)*

*Masse: 210 x 200 x 185 cm*

*M. Welte & Söhne, Freiburg im Breisgau 1925*

*Sammlung Museum für Musikautomaten, LM 71639*



CHRISTOPH E. HÄNGGI UND KAI KÖPP (HRSG.)

# 'RECORDING THE SOUL OF MUSIC'

WELTE-KÜNSTLERROLLEN FÜR  
ORGEL UND KLAVIER ALS AUTHENTISCHE  
INTERPRETATIONSDOKUMENTE?

SYMPOSIUM SEEWEN 2013

# IMPRESSUM



## MUSEUM FÜR MUSIKAUTOMATEN SEEWEN SO

Sammlung Dr. h.c.  
Heinrich Weiss-Stauffacher

**Herausgeber**  
Hochschule der Künste Bern  
Forschungsschwerpunkt Interpretation  
Fellerstr. 11  
CH-3027 Bern  
Tel. +41 31 848 49 11  
[www.hkb.bfh.ch/interpretation](http://www.hkb.bfh.ch/interpretation)

Museum für Musikautomaten  
Sammlung Dr. h.c. H. Weiss-Stauffacher  
Bollhübel 1  
CH-4206 Seewen  
Tel. +41 58 466 78 80  
[www.musikautomaten.ch](http://www.musikautomaten.ch)

**Verantwortliche Herausgeber:** Christoph E. Hänggi und Kai Köpp  
**Mitarbeit:** Dominik Hennig, Tobias Pfleger, Bernhard Prisi, Camilla Köhnken Shapiro  
**Projektdatenbank:** <http://p3.snf.ch/project-132335>

**Layout:** Schärer de Carli Design + Kommunikation, Basel  
**Übersetzungen:** Thüring Language Services, Basel  
**Copyright:** bei den Autoren  
**Druck:** Salvioni SA, Bellinzona

ISBN 978-3-9523397-4-9

# INHALT

*Kai Köpp und Christoph E. Hänggi*

**VORWORT** 7

*Gerhard Dangel*

**ARCHÄOLOGIE EINES KLANGS** 13

*Brigitte Heck*

**«A STAR IS BORN»?  
WELTES SELBSTSPIEL ORGEL PHILHARMONIE II  
NEU BETRACHTET** 22

*David Rumsey*

**WELTE'S PHILHARMONIE FOR TURIN 1911 –  
THE EVIDENCE OF THE ROLLS** 38

*Hans-W. Schmitz*

**UNTERSUCHUNGEN AM AUFNAHMEAPPARAT  
FÜR DIE WELTE-PHILHARMONIE-ORGELROLLEN** 51

*David Rumsey*

**THE SPEED OF WELTE'S ORGAN ROLLS** 68

*Dominik Hennig*

**DYNAMIK AUF DER PHILHARMONIE-ORGEL.  
EINBLICKE IN DEN AUFNAHME- UND  
EDITIONSPROZESS DER FIRMA WELTE** 84

*Daniel Debrunner*

**VON DER WELTE-ROLLE ZUR PARAMETRISIERBAREN WIEDERGABE  
AUF SYNTHETISCHEN INSTRUMENTEN UND MIDI-FÄHIGEN  
SELBSTSPIELKLAVIEREN** 96

*Manuel Bärtsch*

**WELTE VS. AUDIO. – CHOPINS VIELBESPROCHENES  
NOCTURNE FIS-DUR OP.15/2  
IM INTERMEDIALEN VERGLEICH** 106

*Edoardo Torbianelli und Sebastian Bausch*

**WELTE-KÜNSTLERROLLEN ALS INTERPRETATIONSQUELLEN?** 132

*Kai Köpp*

**KÜNSTLERROLLEN IM KONTEXT –  
DAS BEGLEITROLLEN-REPERTOIRE FÜR WELTE-MIGNON UND  
WELTE-PHILHARMONIE** 140

*Mervin E. Fulton*

**HOW THE WELTE PIPE ORGAN ROLLS WERE MADE  
WIE DIE WELTE-ORGELROLLEN HERGESTELLT WURDEN** 162

**AUTOREN** 180

**BILDNACHWEIS** 182

**IMPRESSUM** 184